

FOTO: LAURA KOVENSKY

EL NOMBRE DEL PADRE

A treinta años de su publicación original, Norma reedita *El frasquito* de Luis Gusmán, un clásico de los años setenta que sobrevivió a la prohibición de la dictadura militar y llega hasta nosotros con su fuerza intacta.





DIBUJOS: CARLOS GORRIARENA

LA ETERNA JUVENTUD

POR LUIS CHITARRONI

La brevedad de *El frasquito*, su fragilidad y su condición de noticia esporádica parecen exigir prólogos y otras garantías cada vez que se reedita. Cuando lo leí por primera vez, treinta años más jóvenes ambos, fue su juventud la que me asombró. La juventud del libro, su candor e irreverencia inimitables que nada tienen que ver con la precocidad.

Treinta años después, después de releerlo, el efecto es el mismo. *El frasquito* parece el libro central de una estética gombrociana para la cual la inmadurez lo es todo.

Cualquier libro resulta más literario y elaborado que *El frasquito*, cualquier escritura resulta más avezada.

Hay en *El frasquito*, tanto en la historia que se cuenta como en el contenido al que se refiere –donde se cifra la literalidad generacional de una vanguardia– una peripecia de omisión. Para no exagerar, para no hablar de técnica, vamos a considerarlo un solecismo más. Lo atribuiremos a las exigencias de la época: una avidez o una codicia que no disimula su insaciabilidad y que anuncia ya su insatisfacción. Por lo demás, las insignias puestas a valer en el texto son también insaciables e insatisfactorias. Anticuadas, anacrónicas. Estamos hablando de una época que había exaltado hasta la crispación el valor de la juventud. Y que había hecho caso omiso a que la estética de esos años y la mística inherente pudieran ser afectadas por el menos justiciero de los efectos: el fracaso. Pero tardaríamos una década en explicar esto a los narradores jóvenes, que tienen la edad del libro y de mi nostalgia. Qué digo, mucho menos. No vale la pena el suspiro en la página: la economía apremia, la erudición engaña, y es sordo el mar.

Pero para quienes quieran prestar atención a los ruidos que oír se dejan en *El frasquito*, baste redundar que se trata del vocabulario sentimental y canalla del tango reducido por una audición restrictiva y ensordecedora de la clase media. El oído educado lo oye mal; el estilo no es ensordecedor.

Porque *El frasquito* tampoco es sólo el libro del hijo: es la versión eterna del hijo. Y esa moral escarnecida y escarnecedora no se mece en un tranquilo tribunal de sabiduría. No, no es el hijo un padre para el hombre. La calma aparente del aserto a la solicitud puede sustentarse en el salvajismo o la locura de las palabras, como detecta Gerard Manley Hopkins en su triolet burlón dedicado al verso de Wordsworth. La versión del hijo fue convocada por la violencia del lenguaje contra las violencias impuestas por los tres tiempos verbales de la pasión en la Tierra: la precedencia, la comparecencia y la procesión.

Por eso este libro mínimo conserva intacto su furor antirreligioso sin ceder un ápice al racionalismo ni a la sensatez. Su revuelta tiene el sabor arcaico de una efusión pero no el justificativo de la espontaneidad.

Es en esa espiral donde el elenco casi exclusivo de palabras –el pequeño idioma– encuentra el ámbito perfecto de expansión, donde el léxico avaro de los dolores y las humillaciones prestados encuentra su exclusiva falta de referencia.

Cierto, sí, la época lo proporcionaba también, sabemos que sabemos: el eco de falta de reconocimiento de esas voces empobrecidas, huérfanas de la suficiencia homogeneizada de los discursos militantes. La época en lo que tiene de contorno empobrecedor y elíptico –la época para nosotros, que asistíamos a esa escuela–, la época en la medida en que *El frasquito* establece en ella también su contrapartida épica: su incomprensión de la complicidad, su fervor indiviso de causa constante. Admitida la ficción legal del padre, no cambia la condición de hijo, y ésta se representa ante la ausencia emisora de tanta traición. Cambian los escondites que propician su denigración o exaltación convencional.

Hoy, cuando la época es apenas lo que la imagen y el diseño suponen, *El frasquito* nos transporta a su emergencia recóndita, desordenada, puramente verbal. La década del setenta no pareció la más adecuada ni la más hospitalaria de las que el siglo pasado inauguró ante nosotros. Pero, como siempre, esas cosas dependen de la edad. Quienes habían nacido con el siglo alcanzaban su declinación. Comenzaba el lento derrumbe, la senectud. A los sesenta y cuatro años, W. H. Auden escribió que 1969 no era el planeta que él llamaría de su propiedad. En Auden se trataba casi de una despedida, pero podía restarle a la depreciación el sesgo prematuro con la honradez afianzada de su sabiduría y su cinismo.

La década del setenta precipitó muchos acontecimientos que *El frasquito*, en su condición de testigo, no prefigura ni promete, hecho que tampoco lo convierte en un *souvenir* más de la época. Por suerte no es el carácter profético ni enfático de las historias del siglo XX el que nos permite releerlas; la tranquilidad de la resurrección reside en esta lenta o lerda manifestación de singularidad que *El frasquito* conserva sin mácula.

MÁRGENES

POR CLAUDIO ZEIGER

En el primer prólogo de la era democrática (1984) a *El frasquito*, Luis Gusmán contó cómo fue prohibido mediante un decreto municipal de 1977 por "inmoral". La prohibición había comenzado a gestarse unos días antes en la librería que él mismo atendía en la calle Corrientes. Allí, una tarde, había entrado Cecilia Absatz para obsequiarle un ejemplar de su libro *Feiguele*. Caballeresco, Gusmán le retribuyó con un ejemplar de *Brillos*, que acababa de salir, y ella, tras agradecerle, le dijo que estaba muy interesada en *El frasquito*, libro aún no prohibido pero que –usando términos de la época– ya había pasado a la clandestinidad. Cuando Gusmán estaba por darle un ejemplar que desde luego no tenía a la vista, apareció súbitamente una mujer que, mezclada entre los clientes y carnet en mano, dijo ser miembro del comité de moralidad de la Municipalidad, y esgrimiendo esa autoridad, exigió que le fuera entregado el ejemplar. De todos los avatares desopilantes que cuenta Gusmán, a mí el que más gracia me causa es que frente a cualquier pregunta que le hacía a la señora de moralidad, ella respondía: "Pregúntele a Medina". Enrique Medina, por entonces, era algo así como un sinónimo de "prohibido".

Hay que hacer una aclaración. Tanto para la moral media de la época como para la moralina del Proceso, *El frasquito* efectivamente era un libro inmoral; para ellos era inmoral lo que el propio autor visualizaba como su estilo de entonces: "una puntuación jadeante, una sintaxis violentada, un peso exacto de las palabras". O, para decirlo con el peso exacto de sus palabras, en *El frasquito* se pueden leer párrafos como éste: "Se desprende del correaje, saca la cuarenta y cinco y la coloca sobre la oveja que tiene cerca, no se saca los pantalones sino que solamente abre la bragueta y la saca para violar, ella baja el cierre de los pantalones blancos y se tira en el pasto esperando ser violada por la mala leche policial".

A decir verdad, las aventuras de *El frasquito* con la censura moralmunicipal de la dictadura es un capítulo de la historia de la literatura argentina de la que participaron muchos otros libros y autores, y no es probable que en eso se sostenga la persistencia de este texto, más allá de que, por supuesto, le echa combustible al mito, algo que no tiene nada de malo y que en todo caso confirma que los textos no son entes cerrados y autónomos, y que los contextos modifican las lecturas.

La aventura de *El frasquito* había empezado antes, en el año clave de 1973. Probablemente (aunque eso nadie podía saberlo entonces), cualquier acontecimiento que haya tenido lugar en ese año estaría destinado a perdurar, dejar marcas, producir efectos múltiples. *El frasquito* es texto de la tensa primavera que más que en verano iba a pegar la vuelta y convertirse en invierno. Texto de una vanguardia que en todo caso debía pensarse más en relación con la política que con la estética y que, por eso, cuenta Gusmán, a Oscar Masotta le había llamado poderosamente la atención no encontrar en el libro "nada reivindicatorio".

¿Qué reivindica *El frasquito*, si es que reivindica algo, treinta años después? Unas cuantas respuestas son posibles.

Se puede pensar que, como queda dicho, el propio Gusmán reivindica en él un estilo, una manera de jadear, una manera de instalarse en el mundo. O como caracteriza Luis Chitarroni, se reivindica un universo al que llama "un pequeño idioma", el modo como esos personajes menores, populares y sórdidos, habitan un mundo aparte, afuera del mundo que hoy llamamos global. Y también, algo que empezó a volverse más claro en los últimos años, cómo *El frasquito* empieza a ser contraseña de una literatura que, aunque un poco marginal y descentrada, termina siendo parte de un centro alternativo, como un canon que no es el gran Canon pero tampoco deja de ser un canon, con sus prestigios y laureles y batallas aparte. Lo de "un poco marginal y descentrada" son palabras que Héctor Libertella le aplica a Borges para explicar por qué esa marginalidad, ese vivir en la periferia, termina indefectiblemente siendo *centralmente argentino*.

Lo cierto es que Libertella dice lo que dice en el prólogo de *11 relatos argentinos del siglo XX (una antología alternativa)* donde *El frasquito* aparece (ahora convertido en "relato" o "cuento largo", lo que lleva a la pregunta: ¿qué era antes?) junto a textos de Copi, Aira, María Moreno, Lamborghini, Pizarnik, entre otros (una gran familia alternativa). Y en ese prólogo de 1997 Libertella también se preguntaba si ese frasquito, en centímetros cúbicos, no será "la medida para el relato argentino que vendrá".

Pasaron unos años más y la cifra redonda habilita estas nuevas reflexiones sobre los libros y sus contextos, y lo que el tiempo hace con los libros que fueron marginales y hasta prohibidos y ahora, como se suele decir del rock o el look, son "alternativos". Tiene razón Gusmán si sigue creyendo que su libro-fetiche sigue intacto en su estilo (precisamente, en un autor que tanto ha cambiado su estilo en los últimos libros o, mejor dicho, que ha pegado más de un giro literario), y sigue teniendo razón en su moral empecinada la censora que le gritó a la cara a Gusmán (cuando finalmente se enteró de que, además de librero, era el autor de *la porquería*): "Usted es un degenerado".

Sí, *El frasquito* es un libro des-generado, descentrado, un marginal, un secreto a voces, un alternativo y un poco parte del canon, centralmente argentino. Y para colmo todavía no se sabe si es una novela corta, un relato o un cuento largo. Como sea, lo que sea, ese frasquito sigue aquí.

CUERO CALIENTE

(UN FRAGMENTO DE *EL FRASQUITO*)

POR LUIS GUSMÁN

La policía me pega por haber matado al mellizo, me pega con cinturones negros de hebillas anchas y plateadas. Quieren que les cuente la historia del mellizo muerto. Policías violadores con todo ese correaje sagrado, con ese olor a cuero, quieren que cante, que declare cómo maté al mellizo. Ahí está la madrecita mirandomé, mi padre, el paraguayo, todos rodeandomé, me torturan y me gritan asesino. Le sonrío al policía y le señalo al paraguayo con el dedo y le digo él es el culpable por glotón. Pero me ponen la luz en los ojos y me preguntan dónde escondí el cuerpo del mellizo muerto, entonces les cuento lo que me contó la abuela, de que está en la Chacarita, el último nicho empezando a contar de la derecha, cerca de la tumba de Gardel, tan alto que nunca alcancé a ponerle flores.

Yo no lo conocí al muerto, cuando él murió yo no había nacido todavía, sólo sé que eran dos varones, uno no resistió la inyección y murió, murió porque llevaba la sangre del padre, el otro, el que llevaba la sangre de la madre se salvó.

Inmóvil, insobornable, desde la silla nos vigila el cinturón de Don Pedro el policía. Él duerme, más tarde se va a levantar, tomará unos mates como todas las tardes, mientras se coloca la chaquetilla azul frente al espejo, se ajusta el cinturón y la cuarenta y cinco de servicio, su mujer desde atrás con el mate listo le saca las pelusas, le acomoda el correaje.

Se desprende del correaje, saca la cuarenta y cinco y la coloca sobre la oveja que tiene cerca, no se saca los pantalones sino que solamente abre la bragueta y la saca para violar, ella baja el cierre de los pantalones blancos y se tira en el pasto esperando ser violada por la mala leche policial.

Subimos en un auto y vamos a la Chacarita, durante el viaje pido si me pueden aflojar un poco las esposas y un cigarrillo. Cerca de la tumba de Gardel está el nicho, el último empezando a contar de la derecha, la abuela nunca miente –le digo– a un policía, otro coloca una escalera y sube, miro para arriba y me doy cuenta de que ahora tampoco alcanzaría a ponerle flores aunque quisiera. Lo abren, un cajoncito blanco y vacío, ni cenizas, la madrecita grita hay que matarlo, lo mató porque quería las dos tetas para él, por angurria, ahora que va a querer matarme el paraguayito, las pagará todas juntas, maldito coyote, gritan los policías y se abalanzan sobre mí para pegarme.

Yo espero que Don Pedro el policía se duerma, pero él no se duerme nunca, fuma y lee novelas policiales toda la noche, cuando amanece recién apaga la luz pero sigue fumando, los policías nunca duermen están siempre despiertos para velar por el sueño de los demás –me dice– y ojo con la Pirula, cuidado con la Pirula, si te veo con la Pirula te marco con el cinturón.

El cinturón de Don Pedro camina solo, además tiene ojos y nos vigila.

Yo espero en la puerta del pesebre que el policía de provincia termine de violar. Él la guarda sin limpiar, ella cierra el cierre, él se acaricia la cicatriz del mentón mientras se coloca la cuarenta y cinco. Cuando salen, ella corre y me abraza; le da asco ese olor a cuero, a policía, hay que tener la concha de fierro para coger con un policía –dice la Biyú.

Seguro que lo enterró en algún potrero, lo cortó en varias partes y desparramó los pedazos por toda la ciudad en paquetes envueltos en papel de diario que dejó en los baños de las estaciones de ferrocarril, lo tiró al Riachuelo, lo redujo a cenizas y lo metió junto con la leche de Montana adentro del frasquito y mientras canta lo zangolotea como si fuera una coctelera. Leche y cenizas dentro del frasquito mágico, lo frota como la lámpara de Aladino y aparece el mellizo vivito y coleando, entonces él vuelve a matar, clavandolé una inyección por la espalda y el otro muere, así mil veces, muchas veces, hasta cansarse, después se arrodilla y reza a los espíritus, cae en trance, invoca el alma del mellizo y su cuerpo recibe su espíritu, entonces empieza a hablar sabiendo que aunque es su voz la que escucha es el mellizo el que habla por su boca para contar su muerte con sus propias palabras.

A PEDIDO DE LA REALIDAD



ESCRITOS CON SANGRE. CUENTOS ARGENTINOS SOBRE CASOS POLICIALES
Sergio Olguín (edición y prólogo)
Norma
Buenos Aires, 2003
216 págs.

POR LAUTARO ORTIZ

El policial argentino viene desde hace años desarrollando una revisión completa de sus alcances como género. Según algunos conocedores como Jorge Laforgue, quedaron atrás aquellos momentos cumbres, cuando prevalecía intacto el muro entre lo clásico y la narrativa negra. La busca pasa hoy por romper definitivamente las etiquetas y proponer textos donde confluyan otras voces como la crónica periodística, el reportaje, el monólogo, el testimonio y hasta la ciencia ficción. Todo cabe en el policial: violencia social, marginalidad, alianzas entre mafia y política.

Producto de esta metamorfosis –bautizada por el narrador y especialista español Paco Taibo II como "neo-policial"– el género logra mantenerse en vigencia (por lo menos desde el punto de vista editorial) a pesar de que a finales de la década del '90 sufriera el cierre de las dos últimas colecciones dedicadas al policial: "Variaciones en rojo" de Colihue y "La muerte y la brújula" de Clarín/Aguilar. Esas clausuras, sin embargo, se vieron atenuadas por la aparición de una larga lista de obras que sobrevuelan la temática policial y que intentan marcar nuevos rumbos: *Crímenes argentinos*, de los periodistas Ricardo Canaletti, Héctor Gambini y Ricardo Barbano; *Lanús*, de Sergio Olguín; *Entre hombres*, de Germán Maggiori; *Un crimen argentino*, de Reynaldo Sietecase; *La lucha continúa*, de Juan Sasturain y *La señal*, de Eduardo Mignogna, son algunos ejemplos.

Dentro de este panorama aparece ahora *Escritos con sangre*, con edición y prólogo de Sergio Olguín, que incluye nueve relatos basados en delitos no excarcelables ocurridos en el país. Los encargados de darle forma a esta suerte de antología policial a pedido donde la realidad le muerde la cola a la imaginación son los escritores Osvaldo Aguirre, Vicente Battista, Pablo de Santis, Carlos Gamerro, Juan Sasturain, Elvio Gandolfo, Angélica Gorodischer, Juan Martini y el periodista Enrique Sdrech.

En su conjunto, los cuentos incluidos en *Escritos con sangre* poseen la virtud de ordenar, detener, repensar y humanizar la veloz realidad policial argentina que, a través de los medios de comunicación, se ha convertido en una novela caótica e interminable donde víctimas, criminales, policías y jueces son presentados como meras figuras de la delincuencia del país.

Por otro lado, el resultado de la propuesta de Olguín es un interesante muestrario de las experiencias narrativas de escritores en plena producción. "Lengua larga" de Sasturain, "Algo bien grande" de Aguirre y "Los que vieron pasar al rey" de Gamerro son los relatos más arriesgados en cuanto a forma y lenguaje. El cuento de Sasturain –el único de los nueve que acerca una visión desde el punto de vista de la víctima– consigue condensar a través de la voz del muerto las alternativas del asesinato del empresario Marcelo Cattáneo (partícipe en el escándalo de IBM y Banco Nación); Aguirre sorprende con el relato de dos jóvenes fatalmente inmersos en la marginalidad de un Rosario violento y Gamerro reconstruye las últimas horas del crimen de Poli Armentano, superponiendo distintos planos discursivos de personajes de la noche porteña. En los tres casos, la recreación del escenario donde se desarrolla el crimen es impecable.

Si bien los hechos verídicos son los disparadores de estos relatos, en ninguno de ellos la ficción se ve condicionada: "Caminaré en tu sangre", de Battista, "La marca del ganado", de De Santis, "Las cosas como son", de Martini, "Caballero estafador", de Gandolfo y "La sangre de los dioses", de Gorodischer son una muestra acabada de cómo los datos de la realidad –a través de la ficcionalización– se tornan más creíbles.

La presencia del periodista Enrique Sdrech –autor de quince libros entre los que sobresalen *El hombre que murió dos veces* y *Esta es mi verdad, la vida de los Schoklender*– es un acierto. Su cuento, titulado "Las primas", es un claro ejemplo de las variables que se manejan en el género policial actual. Con la precisión de una crónica periodística, da forma a un relato de enigma: el crimen a puertas cerradas de jóvenes que en 1998 fueron halladas muertas en la bañera de su casa en Vicente López.

EL VERDUGO COMO VÍCTIMA

EL NAZI Y EL PELUQUERO
Edgar Hilsenrath
trad. Mariano Grynszpan y Alejandra Obermeier
Editorial Sudamericana
Buenos Aires, 2002
320 págs.

POR NICOLÁS GELORMINI

Edgar Hilsenrath ha escrito una novela divertida y procaz que contiene ficcionalizadas muchas de las explicaciones de que hasta ahora ha sido objeto el fenómeno nazi. Aparecen los verdugos voluntarios y se habla de la responsabilidad individual. Se opina sobre la industria del holocausto, y se tematiza la locura colectiva como daño cerebral de los seguidores del Führer.

Pero *El nazi y el peluquero* no es un texto que necesite del diálogo con elevadas opiniones históricas, sociológicas, filosóficas, etc. para resultar interesante. Un humor sostenido (de principio a fin) basado en palabras soeces, escenas de sexo asimétrico (violaciones, relaciones entre personas con mucha diferencia de edad, lisiados, etc.) se disputa el terreno textual con un sutil y a la vez deliciosamente burdo desfile de caricaturas que no deja, por así decirlo, títere con cabeza: el peluquero judío, el peluquero alemán, el lisiado norteamericano, la gorda polaca, el militante sionista, y siguen las firmas.

La anécdota es verosímil: Max Schulz adopta la identidad de una de sus víctimas en el campo de concentración de Laubwalde y de genocida pasa a sobreviviente. El libro muestra lo dificultoso pero también lo simple y fácil de tal empresa. Paradójicamente, las dificultades no provendrán del exterior: no hay persecuciones, no hay juicios, no hay investigación. Bastará una curiosidad genética (el aspecto judío de Max Schulz) y un número tatuado correctamente para que el protagonista pueda seguir con su vida luego de la guerra. Ni él mismo puede creer su suerte. De todos modos, la ecuación no cierra y hay ciertos datos imposibles de olvidar: una fecha, 17 de octubre de 1942; un bosque polaco, 6.000.000 de árboles. Tan intensa es la culpa del protagonista que él mismo se somete a juicio y le pregunta a su juez: "Supongamos que yo tuviera 10.000 cuellos. Y que tú pudieras colgarme 10.000 veces. ¿Crees que mis víctimas estarían satisfechas con eso?" La respuesta es: "No lo sé, Max".

Muchos son los elementos que podrían hacer de esta novela algo provocativo, pero digamos que la indignación aparece, como la cura en un tratamiento psicoanalítico, por añadidura. No es lo central. La provocación es tan explícita (un nazi que se convierte en héroe del pueblo judío, de eso se trata) que sería un juego infantil caer en ella. También la facilidad y sinceridad con que el protagonista abraza la causa judía son sospechosas. Las ideologías, las historias, las razas serían, parece decir Hilsenrath, intercambiables. Puede ser, pero algo es seguro: las aventuras y desventuras del "futuro genocida Max Schulz", del nazi Max Schulz, del peluquero, orador, terrorista Max Schulz son casi imperdibles. El autor, Edgar Hilsenrath, es sobreviviente de un campo de concentración (Moghilev-Podolsk), del cual fue liberado por los rusos. Luego emigró a Estados Unidos y en 1975 regresó a Berlín, donde vive en la actualidad.

Conversaciones, recuerdos, lecturas y otras trivialidades literarias

En nuestra mesa había cinco personas, listas para empezar la cena. De pronto, una camarera, un poco nerviosa, pregunta si alguien (no entendemos bien quién) puede sentarse con nosotros. Naturalmente, se le contesta que sí, porque ésas son las normas del Centro berlinés que ofrece la comida. Un hombre mayor, con un grueso pulóver blanco, de esos intemporales tejidos de lana gruesa que van formando trenzas, se acerca y nos saluda. Cuando me presento, escucho que dice: "Imre Kertesz". Estoy a su izquierda y busco, más o menos nerviosa, algo. Descarto dos o tres frases localistas. Por ejemplo: "Soy argentina". No tendría por qué interesarle y si llegara a interesarle, peor todavía, porque no puedo imaginarme explicando los bordados del movimiento justi-

A PEDIDO DE LA REALIDAD



ESCRITOS CON SANGRE. CUENTOS ARGENTINOS SOBRE CASOS POLICIALES
Sergio Olguín (edición y prólogo)
Norma
Buenos Aires, 2003
216 págs.

POR LAUTARO ORTIZ

El policial argentino viene desde hace años desarrollando una revisión completa de sus alcances como género. Según algunos conocedores como Jorge Laforgue, quedaron atrás aquellos momentos cumbres, cuando prevalecía intacto el muro entre lo clásico y la narrativa negra. La busca pasa hoy por romper definitivamente las etiquetas y proponer textos donde confluyan otras voces como la crónica periodística, el reportaje, el monólogo, el testimonio y hasta la ciencia ficción. Todo cabe en el policial: violencia social, marginalidad, alianzas entre mafia y política.

Producto de esta metamorfosis –bautizada por el narrador y especialista español Paco Taibo II como "neo-policial"– el género logra mantenerse en vigencia (por lo menos desde el punto de vista editorial) a pesar de que a finales de la década del '90 sufriera el cierre de las dos últimas colecciones dedicadas al policial: "Variaciones en rojo" de Colihue y "La muerte y la brújula" de Clarín/Aguilar. Esas clausuras, sin embargo, se vieron atenuadas por la aparición de una larga lista de obras que sobrevuelan la temática policial y que intentan marcar nuevos rumbos: *Crímenes argentinos*, de los periodistas Ricardo Canaletti, Héctor Gambini y Ricardo Barbano; *Lanús*, de Sergio Olguín; *Entre hombres*, de Germán Maggiori; *Un crimen argentino*, de Reynaldo Sietecase; *La lucha continúa*, de Juan Sasturain y *La señal*, de Eduardo Mignogna, son algunos ejemplos.

Dentro de este panorama aparece ahora *Escritos con sangre*, con edición y prólogo de Sergio Olguín, que incluye nueve relatos basados en delitos no excarcelables ocurridos en el país. Los encargados de darle forma a esta suerte de antología policial a pedido donde la realidad le muerde la cola a la imaginación son los escritores Osvaldo Aguirre, Vicente Battista, Pablo de Santis, Carlos Gamerro, Juan Sasturain, Elvio Gandolfo, Angélica Gorodischer, Juan Martini y el periodista Enrique Sdrech.

En su conjunto, los cuentos incluidos en *Escritos con sangre* poseen la virtud de ordenar, detener, repensar y humanizar la veloz realidad policial argentina que, a través de los medios de comunicación, se ha convertido en una novela caótica e interminable donde víctimas, criminales, policías y jueces son presentados como meras figuras de la delincuencia del país.

Por otro lado, el resultado de la propuesta de Olguín es un interesante muestrario de las experiencias narrativas de escritores en plena producción. "Lengua larga" de Sasturain, "Algo bien grande" de Aguirre y "Los que vieron pasar al rey" de Gamerro son los relatos más arriesgados en cuanto a forma y lenguaje. El cuento de Sasturain –el único de los nueve que acerca una visión desde el punto de vista de la víctima– consigue condensar a través de la voz del muerto las alternativas del asesinato del empresario Marcelo Cattáneo (partícipe en el escándalo de IBM y Banco Nación); Aguirre sorprende con el relato de dos jóvenes fatalmente inmersos en la marginalidad de un Rosario violento y Gamerro reconstruye las últimas horas del crimen de Poli Armentano, superponiendo distintos planos discursivos de personajes de la noche porteña. En los tres casos, la recreación del escenario donde se desarrolla el crimen es impecable.

Si bien los hechos verídicos son los disparadores de estos relatos, en ninguno de ellos la ficción se ve condicionada: "Caminaré en tu sangre", de Battista, "La marca del ganado", de De Santis, "Las cosas como son", de Martini, "Caballero estafador", de Gandolfo y "La sangre de los dioses", de Gorodischer son una muestra acabada de cómo los datos de la realidad –a través de la ficcionalización– se tornan más creíbles.

La presencia del periodista Enrique Sdrech –autor de quince libros entre los que sobresalen *El hombre que murió dos veces* y *Esta es mi verdad, la vida de los Schoklender*– es un acierto. Su cuento, titulado "Las primas", es un claro ejemplo de las variables que se manejan en el género policial actual. Con la precisión de una crónica periodística, da forma a un relato de enigma: el crimen a puertas cerradas de jóvenes que en 1998 fueron halladas muertas en la bañera de su casa en Vicente López.

EDITORIALES

UN LUGAR EN EL MUNDO

Marosa di Giorgio
ROSA MISTICA
RELATOS EROTICOS
I

En un contexto más bien pesimista, la industria editorial busca resquicios para seguir imaginando proyectos, el último de los cuales es Interzona, un nuevo sello que se lanza con todo en busca de su lugar en el agobiado mercado del libro. **Radarlibros** conversó con su director editorial, Edgardo Russo, para interiorizarse sobre el proyecto.

POR WALTER CASSARA

Con una larga trayectoria como editor, que va desde el Centro de publicaciones de la Universidad del Litoral, pasando por Espasa-Calpe, El Ateneo y Adriana Hidalgo, Edgardo Russo (Santa Fe, 1949) es también poeta y narrador. Publicó, entre otros libros, *Reconstrucción del hecho* y *Guerra conyugal*. Entrevistado por *Radarlibros*, habló de la situación actual en la que se encuentra la industria editorial y anticipó parte del catálogo de Interzona, un nuevo emprendimiento con aporte de capitales argentinos que se propone como una zona de cruces, de confluencias y encuentros, donde los límites de género y las marcas sectoriales de los mercados se ponen en cuestión. Edgardo Russo es director editorial de Interzona y Damián Ríos se desempeña como editor.

¿Qué opina sobre el actual panorama de la industria editorial en relación con el pasado?

–Digamos que el pasado fue esplendoroso y el presente un tanto desolador. Malvendidas las joyas de la abuela, nos encontramos con grandes sellos "globalizados" que matizan la voracidad mercantilista con alguna pizca de mercancía refinada que muy rápidamente va a parar a las mesas de saldos. Lo que aparenta ser bueno para el bolsillo del consumidor de hoy es catastrófico como política cultural y editorial. Hoy se compra a dos pesos la *Poesía completa* de Perlongher o *Así es mamá* de Juan José Hernández, pero el lector futuro no los conseguirá más porque están "fuera de catálogo". Por no hablar de hechos más irritantes, como encontrar en bateas de supermercado, mezclados a granel como repasadores o trapos de piso, libros de Stephen King, Martín Kohan y las Britney Spears por la módica suma de un peso. Los antecedentes gloriosos de la industria editorial argentina, cuyo paradigma más refinado y certero fue Sur (dirigida por José Bianco, publicó en los años 50 y 60 a Genet y a Kerouac, a Sartre y a Mishima, a Natalie Sarraute y a Graham Greene) parecen haber desaparecido por completo. No está de más recordar la existencia de sellos independientes, conviviendo con los grandes grupos de Sudamericana, Emecé o Losada, con proyectos muy sólidos y originales como en el caso de Jorge Alvarez, Tiempo Contemporáneo o Siglo XXI Argentina, decididamente barridos la dictadura.

En un país decididamente minado y capturado por grandes corporaciones multinacionales que también se apropiaron del mercado cultural, ¿qué política editorial piensa implementar en el lanzamiento de un proyecto independiente como es Interzona?

–Es cierto que el país ha cambiado, y también el mundo. Pero quizá sea hora de dejar de atribuir las catástrofes a los otros. Así como hubo pioneros y fundadores (en muchos casos asalariados), también hubo dilapidación del capital real y el simbólico. Creo que la marca de las editoriales independientes (a nivel mundial) es justamente la existencia de una política editorial y de un imaginario proyectivo, que se sintetiza en la conformación de un catálogo. La cuestión es definir ese imaginario y renovarlo. Con esto no quiero decir que una editorial, para ser buena, tenga que estar siempre arriesgándolo todo; pero sí que debe investigar y aventurarse.

¿Cómo se hace para que coincidan ese imaginario editorial con el espacio de lectura?

–Entre ese lector potencial y un editor que desea vender determinado libro se produce una suerte de oscilación pulsional donde no se sabe quién impone la oferta y quién la demanda. Se trata de captar esa oscilación, de hacer coincidir el imaginario editorial con un eventual lector que está buscando determinada producción de calidad que el mercado no lo ofrece o, si lo hace, es caóticamente. Eso no quiere decir que la editorial se va a convertir en el canon del gusto, porque eso sería tratar de imponer un orden igualmente perverso o dictatorial.

En este sentido, ¿cuál es la propuesta de Interzona?

–Planificamos cuatro espacios. El determinante probablemente sea Interzona latinoamericana, donde haremos intercircular textos de narrativa, poesía y ensayo que, desde nuestras "afinidades electivas", consideramos lo mejor de la producción argentina, uruguaya, mexicana, chilena, brasileña o cubana. Incluirá obras de Fogwill, Marosa di Giorgio, Hugo Padeletti, Alberto Laiseca, María Maratea, Haroldo de Campos, Pedro Lemebel, Mario Bellatin y Daniel Moyano, entre otros. En segundo lugar, estarán las traducciones de obras esenciales de la literatura internacional: Interzona ficciones, que se iniciará con *El gran espejo del amor. Episodios de la vida samurai*, el clásico japonés de Saikaku en versión completa traducida y prologada por Amalia Sato, y seguirá con la última novela de Henry James, *The Outcry*, recientemente relanzada en los Estados Unidos. Interzona ensayo empezará con *Lo próximo y lo distante* del sociólogo brasileño Renato Ortiz, que aborda los efectos de la globalización tomando como modelo el caso Japón. Incluiremos también obras de filósofos y críticos italianos, como Maquiavelo, Hobbes, Spinoza y la filosofía política contemporánea de Carlo Altini y *La biblioteca de Nietzsche* de Giuliano Campioni. Finalmente estará Interzona registros, cuyo primer título es el *Diccionario de la moda* de Victoria Lescano con ilustraciones de Pablo Ramírez.

El plan para el 2003 incluye 20 títulos. En abril lanzaremos la última novela de Fogwill, *Runa*, y el nuevo libro de relatos eróticos de Marosa di Giorgio, *Rosa mística*, a los que le seguirán *Canción de viejo* de Hugo Padeletti y *Las aventuras del profesor Filigranati* de Alberto Laiseca.

EL VERDUGO COMO VÍCTIMA

EL NAZI Y EL PELUQUERO
Edgar Hilsenrath
trad. Mariano Grynszpan
y Alejandra Obermeier
Editorial Sudamericana
Buenos Aires, 2002
320 págs.

POR NICOLÁS GELORMINI

Edgar Hilsenrath ha escrito una novela divertida y procaz que contiene ficcionalizadas muchas de las explicaciones de que hasta ahora ha sido objeto el fenómeno nazi. Aparecen los verdugos voluntarios y se habla de la responsabilidad individual. Se opina sobre la industria del holocausto, y se tematiza la locura colectiva como daño cerebral de los seguidores del Führer.

Pero *El nazi y el peluquero* no es un texto que necesite del diálogo con elevadas opiniones históricas, sociológicas, filosóficas, etc. para resultar interesante. Un humor sostenido (de principio a fin) basado en palabras soeces, escenas de sexo asimétrico (violaciones, relaciones entre personas con mucha diferencia de edad, lisiados, etc.) se disputa el terreno textual con un sutil y a la vez deliciosamente burdo desfile de caricaturas que no deja, por así decirlo, títere con cabeza: el peluquero judío, el peluquero alemán, el lisiado norteamericano, la gorda polaca, el militante sionista, y siguen las firmas.

La anécdota es verosímil: Max Schulz adopta la identidad de una de sus víctimas en el campo de concentración de Laubwalde y de genocida pasa a sobreviviente. El libro muestra lo dificultoso pero también lo simple y fácil de tal empresa. Paradójicamente, las dificultades no provendrán del exterior: no hay persecuciones, no hay juicios, no hay investigación. Bastará una curiosidad genética (el aspecto judío de Max Schulz) y un número tatuado correctamente para que el protagonista pueda seguir con su vida luego de la guerra. Ni él mismo puede creer su suerte. De todos modos, la ecuación no cierra y hay ciertos datos imposibles de olvidar: una fecha, 17 de octubre de 1942; un bosque polaco, 6.000.000 de árboles. Tan intensa es la culpa del protagonista que él mismo se somete a juicio y le pregunta a su juez: "Supongamos que yo tuviera 10.000 cuellos. Y que tú pudieras colgarme 10.000 veces. ¿Crees que mis víctimas estarían satisfechas con eso?" La respuesta es: "No lo sé, Max".

Muchos son los elementos que podrían hacer de esta novela algo provocativo, pero digamos que la indignación aparece, como la cura en un tratamiento psicoanalítico, por añadidura. No es lo central. La provocación es tan explícita (un nazi que se convierte en héroe del pueblo judío, de eso se trata) que sería un juego infantil caer en ella. También la facilidad y sinceridad con que el protagonista abraza la causa judía son sospechosas. Las ideologías, las historias, las razas serían, parece decir Hilsenrath, intercambiables. Puede ser, pero algo es seguro: las aventuras y desventuras del "futuro genocida Max Schulz", del nazi Max Schulz, del peluquero, orador, terrorista Max Schulz son casi imperdibles. El autor, Edgar Hilsenrath, es sobreviviente de un campo de concentración (Moghilev-Podolsk), del cual fue liberado por los rusos. Luego emigró a Estados Unidos y en 1975 regresó a Berlín, donde vive en la actualidad.

SIDRA EN EL TORTONI

SIDRA EN EL TORTONI

Conversaciones, recuerdos, lecturas y otras trivialidades literarias

En nuestra mesa había cinco personas, listas para empezar la cena. De pronto, una camarera, un poco nerviosa, pregunta si alguien (no entendemos bien quién) puede sentarse con nosotros. Naturalmente, se le contesta que sí, porque ésas son las normas del Centro berlinés que ofrece la comida. Un hombre mayor, con un grueso pulóver blanco, de esos intemporales tejidos de lana gruesa que van formando trenzas, se acerca y nos saluda. Cuando me presento, escucho que dice: "Imre Kertesz". Estoy a su izquierda y busco, más o menos nerviosa, algo. Descarto dos o tres frases localistas. Por ejemplo: "Soy argentina". No tendría por qué interesarle y si llegara a interesarle, peor todavía, porque no puedo imaginarme explicando los bordados del movimiento justicialista a una celebridad que sólo habla húngaro y alemán. Por lo tanto, me quedo en blanco y espero que su vecina de la derecha salga mejor de la situación. En efecto, veo que comienzan a conversar y, aliviada, dejo de escucharlos.

De pronto, cuando sólo faltan los postres, oigo que Kertesz dice: "Yo nunca escribí una página por día, como cuentan que hacen los escritores profesionales". La palabra "escritor" me provoca insensatamente y, para obtener una respuesta, interrumpo con una banalidad: "Quizás esos sean escritores o artistas burócratas". Kertesz da un ejemplo: "Richard Strauss". De nuevo, improvisando en la busca de un nombre que se convierta en puente, le digo que, en efecto, Strauss era un burócrata, pero que, en cambio, mi argumento se esfumaría si él dijera Thomas Mann. Me mira por primera vez con atención, como si "Thomas Mann" tocara cosas más verdaderas que las que se habían escuchado hasta entonces.

A Kertesz, esa noche, el nombre de Mann lo lleva directamente a Lukács. "Mann lo odiaba, y por eso lo retrató en *La montaña mágica*, en ese hombre abominable, ese Naphta. Lukács era Naphta, un manipulador autoritario, un dictador temeroso de que, de nuevo, lo obligaran a rectificarse. Mann no lo quería a Lukács. Pero también él tenía algo de déspota, como cuando pidió que la ciudad de Weimar reconstruyera el hotel adonde llega Carlota, el personaje de su magnífica Lotte en Weimar." Kertesz vuelve, sin embargo, a Lukács, como si le hubieran tocado una vieja antipatía, algo más íntimo que la opresión: "Lukács era el hombre de las disyunciones: Stendhal o Balzac, Tolstoi o Dostoievski, Franz Kafka o Thomas Mann".

Se me ocurre un desvío, un camino para volver a esa sonrisa del comienzo, cuando la cara le cambió al escuchar el nombre de Mann. Le digo que conozco solamente a tres húngaros: "Usted, el cineasta Bela Tar (olvido a Miclos Jancsó) y Ligeti". Kertesz me toma la mano: "Conoce a Ligeti, mi amigo, mi amigo que ahora vive en Viena, que está tan enfermo. Estuve con él la semana pasada". Las manos de Kertesz tiemblan, mientras yo tartamudeo que en mi país un crítico de música es fanático de Ligeti, y que con él aprendí a escucharlo. Kertesz está mucho más emocionado por el recuerdo de esa reciente visita a Viena que por mis declaraciones sobre la fama de Ligeti en un país que ni siquiera he mencionado con precisión. Y probablemente la misma frase que pronuncié haya sido tosca, como no podría ser de otro modo, dado que yo la había construido con evidente empeño y mala suerte en alemán.

Alguien en la mesa (porque ahora todos están escuchándolo) le dice: "Usted podría traerle (a mí, se entiende, que estoy un poco avergonzada) un autógrafo". Kertesz suelta mi mano y se pone sarcástico: "Ligeti, al que quiera un autógrafo, le pide por lo menos cien dólares". Nos reímos y le digo que seguramente lo mismo haría Jean-Luc Godard. La mención de Godard, como sucede con demasiada frecuencia, desinteresa de la conversación a todo el mundo. Kertesz repite: "Ligeti vive en Viena y yo tengo un departamento en Berlín y otro en Budapest, para poder pisar una tierra con cada pie. Desde mi departamento se ven los techos de otras casas, no veo gente, sólo techos, pero está bien". Como si el recuerdo debiera mencionarse, me dice que en Hungría se ganaba la vida como traductor, que tradujo a Nietzsche, que él no estaba prohibido pero que tampoco podía publicar nada en los periódicos. En Berlín está terminando su nueva novela y, cuando la termine, más o menos por mayo, asegura que volverá para que hablemos.

BEATRIZ SARLO

UN LUGAR EN EL MUNDO

En un contexto más bien pesimista, la industria editorial busca resquicios para seguir imaginando proyectos, el último de los cuales es Interzona, un nuevo sello que se lanza con todo en busca de su lugar en el agobiado mercado del libro. **Radarlibros** conversó con su director editorial, Edgardo Russo, para interiorizarse sobre el proyecto.



POR WALTER CASSARA

Con una larga trayectoria como editor, que va desde el Centro de publicaciones de la Universidad del Litoral, pasando por Espasa-Calpe, El Ateneo y Adriana Hidalgo, Edgardo Russo (Santa Fe, 1949) es también poeta y narrador. Publicó, entre otros libros, *Reconstrucción del hecho* y *Guerra conyugal*. Entrevistado por *Radarlibros*, habló de la situación actual en la que se encuentra la industria editorial y anticipó parte del catálogo de Interzona, un nuevo emprendimiento con aporte de capitales argentinos que se propone como una zona de cruces, de confluencias y encuentros, donde los límites de género y las marcas sectoriales de los mercados se ponen en cuestión. Edgardo Russo es director editorial de Interzona y Damián Ríos se desempeña como editor.

¿Qué opina sobre el actual panorama de la industria editorial en relación con el pasado?

—Digamos que el pasado fue esplendoroso y el presente un tanto desolador. Malvendidas las joyas de la abuela, nos encontramos con grandes sellos "globalizados" que matizan la voracidad mercantilista con alguna pizca de mercancía refinada que muy rápidamente va a parar a las mesas de saldos. Lo que aparenta ser bueno para el bolsillo del consumidor de hoy es catastrófico como política cultural y editorial. Hoy se compra a dos pesos la *Poesía completa* de Perlongher o *Así es mamá* de Juan José Hernández, pero el lector futuro no los conseguirá más porque están "fuera de catálogo". Por no hablar de hechos más irritantes, como encontrar en bateas de supermercado, mezclados a granel como repasadores o trapos de piso, libros de Stephen King, Martín Kohan y las Britney Spears por la módica suma de un peso. Los antecedentes gloriosos de la industria editorial argentina, cuyo paradigma más refinado y certero fue Sur (dirigida por José Bianco, publicó en los años 50 y 60 a Genet y a Kerouac, a Sartre y a Mishima, a Natalie Sarraute y a Graham Greene) parecen haber desaparecido por completo. No está de más recordar la existencia de sellos independientes, conviviendo con los grandes grupos de Sudamericana, Emecé o Losada, con proyectos muy sólidos y originales como en el caso de Jorge Alvarez, Tiempo Contemporáneo o Siglo XXI Argentina, decididamente barridos la dictadura.

En un país decididamente minado y capturado por grandes corporaciones multinacionales que también se apropiaron del mercado cultural, ¿qué política editorial piensa implementar en el lanzamiento de un proyecto independiente como es Interzona?

—Es cierto que el país ha cambiado, y también el mundo. Pero quizá sea hora de dejar de atribuir las catástrofes a los otros. Así como hubo pioneros y fundadores (en muchos casos asalariados), también hubo dilapidación del capital real y el simbólico. Creo que la marca de las editoriales independientes (a nivel mundial) es justamente la existencia de una política editorial y de un imaginario proyectivo, que se sintetiza en la conformación de un catálogo. La cuestión es definir ese imaginario y renovarlo. Con esto no quiero decir que una editorial, para ser buena, tenga que estar siempre arriesgándolo todo; pero sí que debe investigar y aventurarse.

¿Cómo se hace para que coincidan ese imaginario editorial con el espacio de lectura?

—Entre ese lector potencial y un editor que desea vender determinado libro se produce una suerte de oscilación pulsional donde no se sabe quién impone la oferta y quién la demanda. Se trata de captar esa oscilación, de hacer coincidir el imaginario editorial con un eventual lector que está buscando determinada producción de calidad que el mercado no lo ofrece o, si lo hace, es caóticamente. Eso no quiere decir que la editorial se va a convertir en el canon del gusto, porque eso sería tratar de imponer un orden igualmente perverso o dictatorial.

En este sentido, ¿cuál es la propuesta de Interzona?

—Planificamos cuatro espacios. El determinante probablemente sea Interzona latinoamericana, donde haremos intercircular textos de narrativa, poesía y ensayo que, desde nuestros "afinidades electivas", consideramos lo mejor de la producción argentina, uruguaya, mexicana, chilena, brasileña o cubana. Incluirá obras de Fogwill, Marosa di Giorgio, Hugo Padeletti, Alberto Laiseca, María Maratea, Haroldo de Campos, Pedro Lemebel, Mario Bellatin y Daniel Moyano, entre otros. En segundo lugar, estarán las traducciones de obras esenciales de la literatura internacional: Interzona ficciones, que se iniciará con *El gran espejo del amor. Episodios de la vida samurai*, el clásico japonés de Saikaku en versión completa traducida y prologada por Amalia Sato, y seguirá con la última novela de Henry James, *The Outcry*, recientemente relanzada en los Estados Unidos. Interzona ensayo empezará con *Lo próximo y lo distante* del sociólogo brasileño Renato Ortiz, que aborda los efectos de la globalización tomando como modelo el caso Japón. Incluiremos también obras de filósofos y críticos italianos, como Maquiavelo, Hobbes, Spinoza y la filosofía política contemporánea de Carlo Altini y *La biblioteca de Nietzsche* de Giuliano Campioni. Finalmente estará Interzona registros, cuyo primer título es el *Diccionario de la moda* de Victoria Lescano con ilustraciones de Pablo Ramírez.

El plan para el 2003 incluye 20 títulos. En abril lanzaremos la última novela de Fogwill, *Runa*, y el nuevo libro de relatos eróticos de Marosa di Giorgio, *Rosa mística*, a los que le seguirán *Canción de viejo* de Hugo Padeletti y *Las aventuras del profesor Filigranati* de Alberto Laiseca.

SIDRA EN EL TORTONI

SIDRA EN EL TORTONI

cialista a una celebridad que sólo habla húngaro y alemán. Por lo tanto, me quedo en blanco y espero que su vecina de la derecha salga mejor de la situación. En efecto, veo que comienzan a conversar y, aliviada, dejo de escucharlos.

De pronto, cuando sólo faltan los postres, oigo que Kertesz dice: "Yo nunca escribí una página por día, como cuentan que hacen los escritores profesionales". La palabra "escritor" me provoca insensatamente y, para obtener una respuesta, interrumpo con una banalidad: "Quizás esos sean escritores o artistas burócratas". Kertesz da un ejemplo: "Richard Strauss". De nuevo, improvisando en la busca de un nombre que se convierta en puente, le digo que, en efecto, Strauss era un burócrata, pero que, en cambio, mi argumento se esfumaría si él dijera Thomas Mann. Me mira por primera vez con atención, como si "Thomas Mann" tocara cosas más verdaderas que las que se habían escuchado hasta entonces.

A Kertesz, esa noche, el nombre de Mann lo lleva directamente a Lukács. "Mann lo odiaba, y por eso lo retrató en *La montaña mágica*, en ese hombre abominable, ese Naphta. Lukács era Naphta, un manipulador autoritario, un dictador temeroso de que, de nuevo, lo obligaran a rectificarse. Mann no lo quería a Lukács. Pero también él tenía algo de déspota, como cuando pidió que la ciudad de Weimar reconstruyera el hotel adonde llega Carlota, el personaje de su magnífica Lotte en Weimar." Kertesz vuelve, sin embargo, a Lukács, como si le hubieran tocado una vieja antipatía, algo más íntimo que la opresión: "Lukács era el hombre de las disyunciones: Stendhal o Balzac, Tolstoi o Dostoievski, Franz Kafka o Thomas Mann".

Se me ocurre un desvío, un camino para volver a esa sonrisa del comienzo, cuando la cara le cambió al escuchar el nombre de Mann. Le digo que conozco solamente a tres húngaros: "Usted, el cineasta Bela Tar (olvido a Miclos Jancsó) y Ligeti". Kertesz me toma la mano: "Conoce a Ligeti, mi amigo, mi amigo que ahora vive en Viena, que está tan enfermo. Estuve con él la semana pasada". Las manos de Kertesz tiemblan, mientras yo tartamudeo que en mi país un crítico de música es fanático de Ligeti, y que con él aprendí a escucharlo. Kertesz está mucho más emocionado por el recuerdo de esa reciente visita a Viena que por mis declaraciones sobre la fama de Ligeti en un país que ni siquiera he mencionado con precisión. Y probablemente la misma frase que pronuncié haya sido tosca, como no podría ser de otro modo, dado que yo la había construido con evidente empeño y mala suerte en alemán.

Alguien en la mesa (porque ahora todos están escuchándolo) le dice: "Usted podría traerle (a mí, se entiende, que estoy un poco avergonzada) un autógrafo". Kertesz suelta mi mano y se pone sarcástico: "Ligeti, al que quiera un autógrafo, le pide por lo menos cien dólares". Nos reímos y le digo que seguramente lo mismo haría Jean-Luc Godard. La mención de Godard, como sucede con demasiada frecuencia, desinteresa de la conversación a todo el mundo. Kertesz repite: "Ligeti vive en Viena y yo tengo un departamento en Berlín y otro en Budapest, para poder pisar una tierra con cada pie. Desde mi departamento se ven los techos de otras casas, no veo gente, sólo techos, pero está bien". Como si el recuerdo debiera mencionarse, me dice que en Hungría se ganaba la vida como traductor, que tradujo a Nietzsche, que él no estaba prohibido pero que tampoco podía publicar nada en los periódicos. En Berlín está terminando su nueva novela y, cuando la termine, más o menos por mayo, asegura que volverá para que hablemos.

BEATRIZ SARLO

EL EXTRANJERO

THE TIME OF OUR SINGING
RICHARD POWERS

Farrar, Straus & Giroux
Nueva York, 2003
640 págs.

Pregunta: ¿Qué es lo que hace –a esta altura de la vida– que uno se vea obligado a leer más de 600 páginas de novela en un par de días sin el menor esfuerzo y sienta una profunda tristeza y nada de cansancio llegado el final? Respuesta: Un gran libro como *The Time of Our Singing* y un autor como Richard Powers.

Y, de acuerdo, con alguien como Powers (Chicago, 1957) se sabe o se sospecha, de entrada, que uno va a adentrarse en una buena, muy buena, o excelente novela. Lo interesante aquí no es que *The Time of Our Singing* supere todo lo que ha hecho Powers hasta ahora sino que, además, es un libro inesperado dentro de su obra, a la que muchos consideran magistral pero *fría*: un libro con el corazón en el cráneo y el cerebro en el pecho a la hora de contar demasiadas cosas, abarcar demasiado territorio y hacerlo todo pero absolutamente todo bien, imposible mejor.

A propósito o no, *The Time of Our Singing* alude indirectamente a varias de las últimas grandes novelas americanas. Así, el libro de Powers es una profunda reflexión sobre la vida como negro-blanco en USA (*La mancha humana* de Philip Roth); un vasto fresco histórico (*Submundo* de Don DeLillo); una novela de hermanos desparejos (*La broma infinita* de Foster Wallace); una novela de padres e hijos (*América ocaso* de Rick Moody); una disección de la epifanía musical (*Body and Soul* de Conroy); una exploración de ciertos aspectos de la cultura popular americana (*Las asombrosas aventuras de Kavalier y Clay* de Michael Chabon), y un análisis científico-poético del mundo que nos rodea (*The Goldbug Variations* de, sí, Richard Powers). Y no exagero: *The Time of Our Singing* es mejor que todas ellas juntas. Tal vez lo que digo aquí pueda parecer desmedido, pero todo lo anterior es verificable en la lectura de una novela que, para la página 200 resulta deslumbrante, para la 400 se acepta como indiscutible obra maestra, y que hace temblar a lo largo de sus últimas 200 y algo de páginas ante la terrible posibilidad de que todo se venga abajo, que el círculo no se cierre como corresponde, que una disonante nota final arruine todo el concierto. Pero no. Ovaciones de pie.

LA HISTORIA, DE NUEVO AMENAZADA

UNA VOZ VIENE DE LA OTRA ORILLA
ALAIN FINKIELKRAUT

Trad.: Valeria Castelló-Joubert
Editorial Paidós
Buenos Aires, 2002
118 págs.

POR PAULA CROCI

"El presente, es decir, la cotidianidad, nos asedia por todas partes y no deja de invitarnos al olvido de las cosas pasadas" son las palabras de Vladimir Jankélévitch que Alain Finkielkraut elige para inaugurar *Una voz viene de la otra orilla*, un ensayo recorrido por el afán imperioso de revisitar los pilares filosóficos de la modernidad última: humanismo, razón, democracia, nacionalismo, historia, memoria y culto del presente son cuestionados a partir de las reflexiones de pensadores sumamente disímiles: el propio Vladimir Jankélévitch, Primo Levi, Emmanuel Levinas (de quien toma el título para su libro), Régis Debray, Alain Badiou, Ernest Renan, Claude Lanzmann, René Char y Albert Camus, entre otros.

En sus páginas subyace la siguiente sentencia: el Holocausto marcó el fin de la Historia porque no hay palabras para narrarlo (hasta aquí nada que ya no se haya dicho) pero Finkielkraut también sostiene que es el inicio de un modo inédito de concebir el mundo y las relaciones entre los hombres. Al tiempo que confirma el fracaso del humanismo y la democracia como la forma de convivencia entre los iguales, favorece un corrimiento, una expansión de lo hasta entonces permitido por las leyes y la moral.

Pero el autor advierte que si nada es comparable con el Holocausto en cuanto a brutalidad, se abre la escena para otras aberraciones también inmensas, las que frente a lo inconmensurable se vuelven contables o mostrables, como ocurre con la guerra por Kosovo; una contienda territorial con muchas más conexiones con la industria de la muerte perpetrada por los nazis que lo aceptado por la inteligencia bienpensante. Como en Auschwitz, en los Balcanes el enemigo no era un ejército levantado en armas sino un pueblo, el albanés, dado al crecimiento intenso de su población en una tierra que reclama como propia. Para la potencia naturalmente legítima de un arma biológica cuya eficacia se verifica en los censos, la humanidad ya había legalizado en 1935, por la fuerza de las Leyes de Nüremberg sobre Ciudadanía del Reich y la Protección de la Sangre y el Honor alemán, "la tanatopolítica –incendios, masacres, expulsiones– como defensa genuina". En el mundo donde Auschwitz fue posible, la indiferencia ante los campos de refugiados albaneses de los '90 es una consecuencia lógica.

En otras palabras, Finkielkraut vuelve a hablar de la memoria pero con el reconocimiento de que está en crisis, y se pregunta cuál es el papel que cumple o debe cumplir en un mundo donde la historia ya no es la epopeya del sentido. Entonces, se apresura a sostener que el recuerdo de lo que ya pasó es una trinchera donde se condena a muerte la "necesidad" de que vuelva a suceder. Muy lejos de los negacionistas, que necesitan que el Holocausto no haya sucedido para seguir adelante, y apartado también de quienes lo recuerdan todo el tiempo con riesgo de caer en la trivialización, la propaganda ocasional e incluso el revisionismo, Alain Finkielkraut se ubica en un lugar incómodo que incita a la polémica. Querer poner a la Shoah fuera del alcance de las comparaciones –nos dice– y oponerse a cualquier analogía entre los refugiados actuales y los deportados del ayer, no es salvaguardar el horror del desgaste, mucho menos defender la verdad, sino "hacer servir la memoria a la retención o a la yugulación de lo humano". Finkielkraut se ubica en una tercera margen del río, desde donde las dos orillas son visibles e igualmente inabarcables: el pasado todavía vigente, advirtiéndonos sobre el porvenir para decirnos que "El mal viene siempre de más lejos de lo que se cree, y no muere forzosamente en la barricada que le elegimos", palabras del poeta René Char elegidas por Finkielkraut para clausurar su ensayo.

MARZO NO ES EL MES MÁS CRUEL

El Centro Cultural Ricardo Rojas, embarcado en un proyecto de cambio de imagen que lo vuelva un poco más *mainstream* y menos alternativo, ha hecho de marzo el "Mes de las Letras" y, por eso, ha programado una nutrida grilla de actividades dedicadas a la literatura, que comenzaron el lunes pasado con un homenaje a Pedro Orgambide, recientemente desaparecido.

Todos los viernes de marzo a las 20 habrá "Lecturas poéticas", cada una de ellas con coordinador diferente. El 14 leerán poetas del *Diario de poesía* convocados por Daniel Samoilovich; el 21 hará lo propio Reynaldo Jiménez de la revista *Tsé-Tsé* y el 28 podrá escucharse a poetas de *Ultimo Reino* de la mano de Víctor Redondo.

También los viernes, pero más tarde (a las 22.30), Alberto Laiseca contará cuentos de terror.

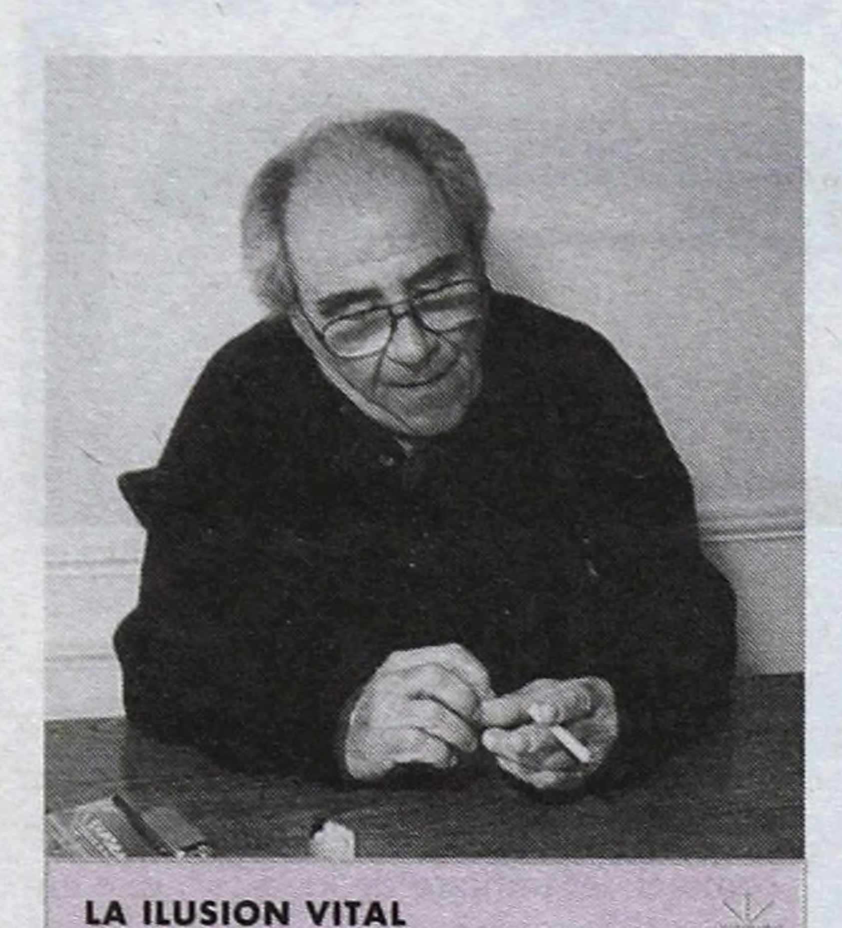
En el ciclo "Escritores x Escritores" habrá diálogos (siempre a las 20), de acuerdo con el siguiente calendario: el lunes 10, Fogwill y Guillermo Piro; el miércoles 12, Elvio Gandolfo y Pablo De Santis; el lunes 17, Tununa Mercado y Fernando Molle; el miércoles 19, Juan Martini y Sara Cohen y el lunes 24, Luisa Valenzuela y Cristina Siscar.

El martes 25 (a las 20) se realizará, dentro del ciclo "Encuentro con gente notable", un homenaje a Andrés Rivera.

El jueves 20 a las 19 se celebrará el "Día de la francofonía" con la presencia de la escritora suiza Silvian Roche y Jean-François Somain.

Todas las actividades son de entrada libre y gratuita y se desarrollarán en las distintas salas del Rojas (Corrientes 2038).

LOS RIESGOS DE LA MODERNIDAD



LA ILUSION VITAL
JEAN BAUDRILLARD

Trad.: Alberto Jiménez de Rioja
Siglo XXI
Buenos Aires, 2002
86 págs.

POR DIEGO BENTIVEGNA

En cada nuevo libro de Baudrillard encontramos la misma maquinaria teórica verborrágica y –a juzgar por sus resonancias– eficaz, que repite machaconamente un puñado de hipótesis con las que se intenta dar cuenta de casi todo lo que sucede en el mundo a velocidad real, desde la Guerra del Golfo y la muerte de Diana hasta la "limpieza étnica" en los Balcanes y, obviamente, la caída de las Torres Gemelas. Publicar, parece sugerir Baudrillard, es proliferar (sobre todo en francés e inglés) a una velocidad tal que sus escritos llegan, a veces, tan tarde como el búho hegeliano: *La ilusión vital*, por ejemplo, describe un paisaje que, en muchos aspectos, ha cambiado para siempre.

En "La solución final", el primero de los artículos que forman parte de este libro y en el que se siente menos ese sabor a ya leído, Baudrillard aborda la cuestión de la clonación y del "fin de la especie". Para el teórico francés, la clonación supone el replanteo radical de la llamada "revolución sexual" con que, más que a las –a estas alturas– inocuas posiciones sesentistas, hace referencia al "advenimiento de lo sexual en la evolución de las cosas vivas". Si la píldora supone la disociación de la actividad sexual y la procreación, la clonación autonomiza la reproducción del sexo, que deviene algo del orden de lo superfluo. La clonación implica, en consecuencia, el cierre de la revolución sexual: el regreso a una existencia magmática donde la individualización aún no se ha producido. Es una forma en que "la raza humana se desliza hacia el vacío".

En "El milenio o el *suspense* del año 2000", Baudrillard explora aquello que permanece más allá del fin: la realidad virtual como zona en la que todo es libre de continuar infinitamente en estado de suspensión. Si la clonación supone la gestación de entidades que no son ni humanas ni inhumanas (o, en otras palabras, implica la "simulación genética de la vida"), la realidad virtual, por su parte, se ubica en el plano de lo que Frege denominaría el puro sentido (*Sinn*): un plano en el que la pregunta por la verdad o por la falsedad deja de ser pertinente. En esta suerte de paraíso artificial regido por la proliferación incontrolable de signos, por el éxtasis de sentido, la historia alcanza su grado más alto de paroxismo y, al mismo tiempo, entra en estado de parodia. Se transforma en un insoportable *déjà vu*.

Por comodidad suele clasificarse el pensamiento de Baudrillard en el ámbito del pensamiento "posmoderno". Se trata claramente de un mero ejercicio de inventario, que agrega muy poco a la comprensión de toda una porción del pensamiento europeo que desde hace décadas viene elaborando una teoría radical y, al mismo tiempo, no dialéctica: la teoría de un mundo en el que sencillamente ninguna superación hegeliana tiene lugar. En un mundo enteramente unificado, hipersignificado por los medios y el capital, la resistencia asume ya no la forma de la guerra de trincheras teorizada por Gramsci sino la forma de la preservación y del *clynamen* pensado por Lucrecio en el *De rerum natura*: una desviación que puede comprometer al conjunto del sistema y que puede ser provocada, incluso, por los flujos de la tecnología no controlables que un pensamiento delirante (y, en este sentido, eminentemente político) debería acelerar mediante la proliferación.

En el artículo que cierra este libro, "El asesinato de lo real", Baudrillard trata de dar cuenta de un lugar de resistencia que encuentra su filiación en las estrategias de los situacionistas de los años sesenta: si el mundo tiende incontrolablemente al delirio, debemos asumir una posición delirante y al mismo tiempo radicalizar la singularidad. Entonces, en el 2000, Baudrillard predicaba en un páramo que parecía estar regido por la "huelga de acontecimientos" de la que hablaba Macedonio Fernández. Todos sabemos que eso, en gran parte, ya no existe. Que los acontecimientos (Torres Gemelas, la Argentina, Seattle, Génova) han vuelto a instalarse de un modo enfático que obliga a repensarlo todo, como el propio Baudrillard reconoce en el reciente *El espíritu del terrorismo*, donde se demuestra hasta qué punto el mundo de los noventa era no sólo siniestro sino también enormemente frágil.

EL EXTRANJERO

¿De qué trata *The Time of Our Singing*? De muchas cosas: de medio siglo de Estados Unidos girando alrededor de los conflictos raciales; de la historia de la música popular negra que va desde los spirituals al hiphop; de la teoría de la relatividad y la mística cuántica... Todo esto y bombardeando los días y las noches de la familia Strom.

La novela está construida con una estructura de contrapunto y, así, en capítulos alternativos, vamos conociendo la historia de los padres –la joven cantante negra Delia Daley y el físico-atómico judío y *emigré* David Strom– y la de los hijos: el avasallador y todopoderoso cantante lírico Joshua, su hermano y guardián y esclavo Joseph, y la joven activista Ruth. Subtramas que, como cabe esperar, al final acaban fundiéndose en una para, en las últimas páginas, revelar un portentoso secreto que –lo admito, no me importa– te llena los ojos de lágrimas.

¿Qué decir? ¿Cómo decirlo? ¿Qué contar aquí? Toda sinopsis sería, desde ya, defectuosa e insuficiente porque todas y cada una de las páginas de *The Time of Our Singing* están plenamente justificadas e incluso, cuando uno comienza a temblar acerca de la posible gratuidad de los delirios misticocuánticos de David Strom, en el último capítulo *también* encontramos la perfecta justificación para ello y todo el asunto adquiere, además, gracias a una vuelta de tuerca que quita el aliento, la condición de misterioso *thriller* científico/espiritual con una pizca de historia de fantasmas verdaderos.

¿Cuál es la diferencia, qué hace a *The Time of Our Singing* un libro imprescindible y el mejor Powers de todos? Por un lado está su argumento, que no tiene nada que envidiarle en ocurrencia y sorpresas a cualquiera de esas sagas familiares best-selleresca; por otro –tal vez por primera vez– el proverbial aluvión de información técnica e informativa de Powers (no hay que olvidar que Richard Powers además de novelista es, también, físico con diploma) aquí funciona dentro de la historia como un imprescindible personaje más y no como un apéndice que puede llegar a espantar a un lector poco entrenado en estas lides. En *The Time of Our Singing* todo –desde los ritos preparatorios del cantante lieder, las luces de la constitución de los movimientos civiles y las sombras de sus mártires, el difuso pero decisivo comportamiento cuántico y la posibilidad de múltiples posibilidades en el espacio-tiempo– incide en las vidas de los personajes y, como piezas imprescindibles de un rompecabezas, acaba encajando en el sitio justo y adecuado.

En resumen: la mejor novela de Powers y una de las mejores en demasiado tiempo. *The Time of Our Singing* tiene todo para triunfar a todo nivel y es más que posible que se lleve alguno de esos premios que vale la pena ganar (aunque, quién sabe, tal vez a los jueces de siempre les parezca *too much* el hecho de que finalmente haya sido un *wasp* de fría formación científica quien finalmente haya firmado la caliente Great Black American Novel). En cualquier caso, insisto, el único y más importante premio lo recibirá el lector que tenga la suerte de leerla.

Powers: pocas veces un escritor tuvo un apellido tan pero tan apropiado.

RODRIGO FRESÁN

ADMINISTRACIÓN ORAL

Durante todo el mes de marzo el programa de radio El Jabalí, conducido por Daniel Chirom (Radio Nacional AM 870, los lunes y miércoles a la medianoche), emitirá cuatro conferencias pronunciadas por Jorge Luis Borges en 1977, de acuerdo con el siguiente cronograma: 11 y 13: La ceguera, 18 y 20: La cábala, 25 y 27: La pesadilla. Además, se sortearán libros de Borges entre los oyentes.

MAURICE BLANCHOT (1907-2003)





POR ALAN PAULS

En 1998, acostumbrado a asumir riesgos, el argentino Hugo Santiago aceptó un encargo paradojal: filmar lo invisible. Los 57 minutos de su *Blanchot* son la crónica de un fracaso anunciado: Maurice Blanchot, "tema" del film, no aparece jamás, pero todas las voces, lugares, imágenes, amigos y textos que el film convoca para atraerlo no hacen más que dejarse atraer por él, rondarlo, merodeando su ausencia o más bien velándola en voz baja, con la gratitud insomne, la desolación y el entusiasmo de los buenos deudos. Santiago respeta el tabú figurativo que siempre pesó sobre Blanchot, que Blanchot se autoimpuso para convertirse en el más elusivo de los escritores franceses del siglo XX, pero aun así no renuncia a mostrar las dos únicas imágenes que lograron burlarlo.

Una es una foto de juventud, tomada en Estrasburgo en los años treinta, donde Blanchot comparte con Emmanuel Levinas un asiento improvisado sobre el capot de una vieja camioneta (la foto se publica en una monografía de François Poirié sobre Levinas, en 1987, pero es eliminada en la reedición de 1992); la otra, que un *paparazzo* tenaz le roba y publica en la revista *Lire*, es de 1985: el escritor, de 78 años, está de pie en una playa de estacionamiento, con un carrito de supermercado, junto a un Renault 5 blanco. Santiago la deja quieta un instante, como perplejo ante un milagro; la reencuadra, tratando de aislar un rostro que no hace más que esfumarse, y luego, desalentado, vuelve al plano general. "¡Larga vida, viejo lobo!", dice en *off* la voz del cineasta, y la figura del escritor –sólo ella– empieza a desvanecerse en la fotografía.

Como buen blanchotiano, Santiago sabe que las paradojas no se resuelven; en el mejor de los casos se ahondan. Borrándose del mundo, Blanchot no hizo sino encarnar en su propio cuerpo –o en su falta de cuerpo– una de las ideas fuertes de su pensamiento: que la desaparición del escritor es consustancial a su escritura, de la que constituye menos el horizonte que la premisa. "La obra escrita produce y demuestra al escritor, pero una vez hecha no da testimonio sino de su disolución, su desaparición, su defección y, para decirlo brutalmente, su muerte, de la que por otro lado nunca queda una constancia definitiva", dice en *Après-coup* (1983).

Santiago va aún más lejos: exhuma la imagen y la muestra, pero sólo para hacerla desaparecer, como si borrarla fuera devolver a Blanchot a su modo de existencia singular y asegurarle una supervivencia eterna. Pero la carne tiene sus leyes y Blanchot –el hombre que un manual escolar ya daba por muerto en 1980– murió oficialmente el jueves 20 de febrero, a los 95 años, en la casa del suburbio de París donde alguna vez vivió con su hermano (muerto en 1978) y luego con su cuñada, y donde lo visitaba el vecino que al día siguiente, el viernes 21, dejó la primicia en el contestador automático de la radio France Culture.

"Que Maurice Blanchot, hacia el cual va el pensamiento de todos los aquí reunidos esta noche, no vea en esto, si se entera, un ataque a su voluntad de borramiento...", se disculpaba Louis-René des Forêts, amigo íntimo de Blanchot y orador –junto a Jacques Derrida, Michel Deguy y otros feligreses– en un homenaje al escritor celebrado el 22 de septiembre de 1997, día en que cumplía 90 años, en la Casa de los Escritores de París. Blanchot, por supuesto, estaba ausente con aviso; no así Christophe Bident, su biógrafo, el único, hasta ahora, que se atrevió a husmear en blanchotlandia y volvió con las manos no del todo vacías. Gracias a *Maurice Blanchot, partenaire invisible*, el libro que publicó en 1998, sabemos ahora las dos o tres nimiedades personales que hacen falta para pasar de la bibliografía a la biografía: hijo de un profesor de letras, familia acomodada y católica, juventud frugal y frágil (tuberculoso, como Roland Barthes), estudios de literatura alemana y filosofía en Estrasburgo (donde conoce a Levinas, con quien sella una amistad de por vida), un amor epistolar –el único que se le conoce– con Denise Rollin, ex amante de Georges Bataille... y una apasionada participación en la prensa de la extrema derecha francesa durante los años treinta (el *Journal des Débats*, la *Revue Française*, *Combat*), un prontuario que ya había empezado a desperezarse en 1982 en las páginas de la revista *Tel Quel*, que refrescaban su pasado antisemita, y que tal vez haya sido uno de los motores secretos de la política blanchotiana de autoborramiento.

El año 1940, sin embargo, parece ser el de la "conversión": Blanchot conoce a Bataille, tan fascinado como él por las potencias transgresoras del Mal, pero enemigo acérrimo de sus encarnaciones fascistas, y empieza a abandonar el periodismo político por el ejercicio de la ficción y la crítica literaria. El viraje es de una brutalidad nietzscheana, como si, en contacto con la experiencia estética, la negatividad –esa gran fuerza del pensamiento de Blanchot– ensayara la más vistosa de sus metamorfosis y encontrara una suerte de "redención". Empieza a frecuentar ciertos círculos de intelectuales comprometidos con la Resistencia anti-nazi (Robert Antelme, Dionys Mascolo, Marguerite Duras), debuta en la ficción con *Thomas el oscuro* (1941) y en 1942 publica la novela *Aminadab*, cuyo título retoma el nombre de un hermano de Levinas fusilado por los nazis en Lituania.

En apenas una década, Blanchot emplaza su desconcertante dispositivo ficcional, que primero flirtea con un relato "blanco", un poco a la Camus, del que se despide rápido para trazar su propia línea de fuga: una región cada vez más anómala, sin historia y sin acción, donde la menor coordenada referencial languidece sin remedio y se disipa en una anonadada inmovilidad narrativa. Con *Faux Pas* (1943), *L'arrêt de mort* (1948) y *Le très-haut* (1948), Blanchot contesta a su modo la pregunta que había formulado en 1942, cinco años antes de que Sartre lanzara la suya, y que titula el primer ensayo que publica: ¿cómo es posible la literatura? No "qué es", como se preguntará Sartre sino cuáles son los fundamentos de la experiencia literaria en el momento en que la humanidad se enfrenta con su límite moderno: el horror inenarrable de Auschwitz.

Blanchot emplaza su desconcertante dispositivo ficcional, que primero flirtea con un relato "blanco", un poco a la Camus, del que se despide rápido para trazar su propia línea de fuga: una región cada vez más anómala, sin historia y sin acción, donde la menor coordenada referencial languidece sin remedio y se disipa en una anonadada inmovilidad narrativa.

Toda literatura, dice Blanchot, es "escritura del desastre": signada a la vez por la catástrofe histórica y el vértigo del lenguaje, está condenada a interrogarse a sí misma sin descanso, a impugnar toda identidad, toda plenitud que pretenda fijarla, a abrirse siempre en una suerte de duelo inconsolable. Blanchot despliega en su ficción lo mismo que lee en Lautréamont, Sade, Kafka, Rilke, Artaud, Mallarmé, Hölderlin, Rimbaud o Char, el repertorio de escritores-límite de los que no se separará jamás, que apuntalan sus tres grandes libros de ensayos (*El espacio literario*, de 1955; *El libro que vendrá*, del '59, y *El diálogo inconcluso*, de 1969) y que harán flamear todos los popes del pensamiento francés contemporáneo, de Derrida, blanchotiano de la primera hora, a Philippe Sollers, que lo detestaba con toda su alma.

A fines de los años cincuenta, cuando la política retorna, Blanchot ya está del otro lado. Siguiendo a Mascolo, su amigo comunista, se opone públicamente a la vuelta de De Gaulle al poder, y en 1960 es uno de los redactores de la célebre "Declaración sobre el derecho a la insumisión", más conocida como el "Manifiesto de los 121", que impugna la guerra de Argelia y llama a la desobediencia civil. En mayo del '68, a los 61 años, Blanchot, a esa altura casi más famoso por recluso que por escritor, participa activamente de las asambleas y manifestaciones, y anima con Mascolo el Comité de Estudiantes y Escritores. En "Ser judío", notable ensayo incluido en *El diálogo inconcluso*, el mismo que en el '37 acusaba a León Blum de "meteco", de representar "lo más despreciable: una ideología atrasada, una mentalidad de viejos, una raza extranjera", escribe: "¿Qué significa ser judío? ¿Por qué existe la judeidad? (...) Existe para que exista la idea de éxodo y la idea de exilio como movimiento justo; existe, a través del exilio y por esa iniciativa que es el éxodo, para que la experiencia de la extranjería se afirme en nosotros en una relación irreductible; existe para que, por la autoridad de esa experiencia, aprendamos a hablar". Marcada por la errancia, el movimiento perpetuo, el Afuera del éxodo y la alteridad que hace posible el acceso a la palabra, la experiencia judía es para Blanchot algo más que una deuda histórica: es el modelo mismo del pensamiento de la diferencia.

Maestro –como su maestro Heidegger– de lo indirecto, el rodeo, la refracción, Blanchot eligió no brillar. Eligió, como ciertos astros, que su luz sólo se hiciera visible reflejada en otros. Derrida le dedicó algunos de sus mejores textos; Michel Foucault, un libro pequeño e intenso, *El pensamiento del afuera*, en el que resume los *leitmotiv* de una obra a la vez maleable y ensimismada, que de algún modo ya está toda en los libros de los años cuarenta y cincuenta: la desaparición como modo de ser, el anonimato, lo neutro, el olvido, el lenguaje como exterioridad absoluta, y esa especie de mudez radical, ese límite, esa imposibilidad, con los que ningún artista puede dejar de tropezar después del Holocausto.

Curiosamente, tanto Derrida como Foucault, admiradores confesos del pensamiento de Blanchot, sólo escribieron sobre sus ficciones. Menos cerca, y quizá por eso más ejemplar, Jean Starobinski –otro de los que lo homenajearon cuando cumplió sus 90– insinuó entonces lo que sería un posible legado Blanchot: "Lo que llamaré con gusto 'el momento Blanchot' de mi experiencia de trabajo –dijo–, son esos instantes en que pongo en cuestión lo que acabo de escribir, en que corrijo las certidumbres apresuradas y las primeras impresiones, en que me opongo a mí mismo e intento ir más allá del punto donde me había detenido. (...) Pienso en Maurice Blanchot, a quien sólo vi una vez, en Zurich, como en el amigo que me ofrece de lejos este don precioso: mantener en vela, en el fondo de mí, la inquietud".